



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Sünden, Angst und Schrecken in Hieronymus Boschs malerischem Universum

von Orelli-Messerli, Barbara

Abstract: Wenn wir die Gemälde von Bosch analysieren, kommen wir zum Schluss, dass der Maler uns Bildwelten anbietet, die fantastisch, grotesk, bizarr, dumm, abscheulich, unwirklich, unwahrscheinlich und daher furchteinflössend und erschreckend erscheinen können. Aber er bezieht sich immer auf eine Realität, die er gelebt und erlebt hat. In seinen Gemälden zeigt er uns seinen weiten Wissenshorizont, zu dem auch das sorgfältige Lesen der Bibel und sein religiöser Glaube gehören.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-203749>

Book Section

Published Version

Originally published at:

von Orelli-Messerli, Barbara (2017). Sünden, Angst und Schrecken in Hieronymus Boschs malerischem Universum. In: Rother, Wolfgang; Baer, Josette. Terror. Basel: Colmena, 155-181.

Barbara
von Orelli-Messerli

Sünden, Angst und
Schrecken
in Hieronymus Boschs
malerischem
Universum

Unter den Werken Hieronymus Boschs (ca. 1450–1516) findet sich – neben dem weithin bekannten *Garten der Lüste* (um 1495–1505) und dem *Heuwagen* (1510–1516) – die Tafel *Der Tod und der Geizige*, die bisher nicht im Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschungen stand. Sie gehört zu einem grösseren Ensemble, das erst durch die jüngere Forschung als Teil eines heute nicht mehr vorhandenen Triptychons konstituiert werden konnte und in die Zeit zwischen 1500 und 1510 zu datieren ist.¹ Die Tafel, die in der National Gallery of Art in Washington D.C. aufbewahrt wird, konnte erst während der Vorbereitungen für die Jubiläumsausstellung im Jahr 2016 definitiv seinem Œuvre zugeordnet werden.²

Von allen Künstlern des 15. Jahrhunderts ist Hieronymus Bosch der geheimnisvollste. Seine erstaunliche, manchmal bizarre Bilderwelt hat eine Anzahl von falschen Behauptungen hervorgebracht: zum Beispiel, dass er einer häretischen Sekte angehört habe, dass er ein zügelloser Mensch (*sexual libertine*) gewesen sei oder gar ein Vorläufer der Surrealisten. Was gesagt werden kann, ist, dass er ein Moralist war, tief pessimistisch bezüglich des unausweichlichen Abstiegs in Sünde und Verdammnis.³

Dieser Pessimismus, der Bosch unterstellt wird, ist allerdings zu relativieren: Worum es dem Künstler in seinen Bildwerken ging, war vielmehr zu illustrieren, wie der Mensch, der Reflexion fähig, die Verantwortung für sein Tun zu übernehmen hat.⁴

1 Bezüglich der Datierungen stützen wir uns auf die Angaben des Bosch Research and Conservation Project (BRCP), das an der Université Radboud de Nimègue und dem Het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch angesiedelt ist. Mithilfe der dendrochronologischen Analyse konnte das Holz des Panels auf 1486 datiert werden. In der Regel ist mit einer Wartezeit von etwa elf Jahren zu rechnen, bis das Holz für eine Bemalung genügend getrocknet ist. Vgl. Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman – Technical Studies, [publ. by] Bosch research and conservation project (New Haven, London 2016) Cat. No. 19, 264; Frédéric Elsig: Jheronimus Bosch. La question de la chronologie (Genève 2004) 44–45.

2 Matthijs IJssink, Jos Koldeweij: Jérôme Bosch. Visions de génie (Bruxelles 2016) 12, 75.

3 National Gallery of Art Washington D.C. The Collection. Hieronymus Bosch, *Death and the Miser*. <https://www.nga.gov/collection/gallery/gg39/gg39-41645.html> (20.11.2016). – Übers. B.v.O.-M.

4 M. IJssink, J. Koldeweij: Jérôme Bosch. Visions de génie, 15.

Die Tafel *Der Tod und der Geizige* ist Teil eines Triptychons mit moralisierendem Inhalt. Es handelt sich dabei nicht um ein Altarretabel. Über den ursprünglichen Verwendungszweck des Triptychons ist nur wenig bekannt, und für dessen spätere Aufteilung in mindestens sechs Tafeln werden wirtschaftliche Gründe ins Feld geführt.⁵ So sind die weiteren Werke, die zum *Landstreicher-Triptychon* (1500–1510)⁶ gehören, heute über verschiedene Museen verstreut (Abb. 1).⁷ Ein Triptychon besteht aus einer mittleren Tafel, zu der zwei seitliche, bewegliche Flügel gehören, die mit Scharnieren so angebracht sind, dass sie geschlossen werden können und nur noch deren Aussenseite sichtbar ist. In geöffnetem Zustand nimmt das mittlere Bild die wichtigste Position ein, während die beiden Seitenflügel sich auf dieses beziehen.⁸ In unserem Fall präsentiert sich die Aussenseite des Triptychons als Tondo mit der Figur des Landstreichers in einer Landschaft. Die Tafel befindet sich heute im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Ursprünglich aus den beiden Aussenseiten der zwei Flügel bestehend, nun zusammengesetzt zu einer Tafel, zeigt sie das Bild einer heillosen Welt (Abb. 2).⁹ Sie ist in der Tradition der Aussenseite der Seitenflügel eines Triptychons als Grisaille gemalt, auch wenn bei genauem Hinsehen Braun- und schmutzige Grüntöne hinzukommen. Die Aussenseiten der beiden Flügel waren für das alltägliche Betrachten bestimmt, während das geöffnete Triptychon für die Festtage reserviert war.

Diese Tafel kann als heillos charakterisiert werden, und tatsächlich finden wir auf diesen ursprünglich zwei Tafeln kein Element, das positiv gewertet werden könnte. Die Eule im Baum, in Boschs Gemälden

5 Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner – Catalogue raisonné, [hg. vom] Bosch Research and Conservation Project (Stuttgart 2016) 89.

6 Hieronymus Bosch – Technical Studies, Cat. No. 19, 264–295.

7 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 316.

8 Traditionsgemäss wird dies programmatisch ausgedrückt als *ante legem* (vor dem Gesetz, d. h. vor der Übergabe der 10 Gebote an Mose: linker Seitenflügel), *sub lege* (unter dem Gesetz, d. h. nach der Übergabe der 10 Gebote an Mose: rechter Seitenflügel) und *sub gratia* (unter der Gnade, d. h. unter dem Wirken Christi: Mitteltafel). Es scheint, dass diese Disposition für das zu beschreibende Triptychon nur bedingt in Anspruch genommen werden kann.

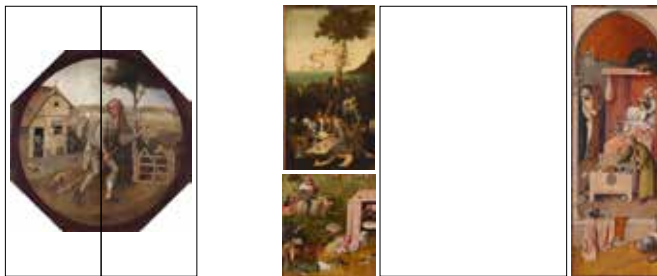
9 Das bedeutet auch, dass die beiden äusseren Tafeln wie auch deren Innenseiten eine hochrechteckige Form hatten. Aussen- und Innenseiten der beiden Seitenflügel wurden zu einem unbekannten Zeitpunkt separiert und die Aussenseite zu einer Tafel zusammengeführt. Vermutlich zu diesem Zeitpunkt erfolgte auch die Zusägung der Tafel zu einem Achteck. Vgl. Hieronymus Bosch – Technical Studies, 264.

gewöhnlich negativ konnotiert, richtet ihre Augen durch das Geäst auf die Kohlmeise, wobei diese sich nach unten hängend an einem Ast festgekrallt hat, wohl das anvisierte Ziel der Eule. Das Haus im Mittelgrund links ist verlottert, wovon das schadhafte Dach, die ausgebrochenen Butzenscheiben und die schräghängenden Fensterläden zeugen. Durch das Aushängeschild mit dem Schwan als Bordell ausgezeichnet,¹⁰ hat Bosch unter dem Türsturz eine entsprechende Szene dargestellt. Beim Frauenkopf im Fenster ist nicht klar, ob die angedeutete Figur dem Landstreicher nachblickt oder ob sie Ausschau hält nach Kunden. Nicht zur Hebung der Stimmung trägt die in Dreiviertel-Rückenansicht wiedergegebene Figur bei, die die Hauswand als Urinoir benutzt, während vor dem Haus eine Sau mit ihren sechs Ferkeln im Schweinetrog – so können wir vermuten – die Essensreste der Bordellbesucher auffrisst. Der hinter dem Landstreicher kläffende Hund, auch er ein wenig erfreulicher Anblick, erscheint im Bild als optische Täuschung. Bedingt durch die Tatsache, dass in der Unterzeichnung dieser grösser angelegt war als in der anschliessenden Bemalung, ist im Bild eine doppelte Konturlinie an Rücken und Schwanz sichtbar. Der Bildbetrachter wähnt den Hund in Bewegung, springend gar, ein Effekt, der sich in Tat und Wahrheit durch die grössere Unterzeichnung und die anschliessende, mit der Zeit lasierend erscheinende Bemalung erklären lässt.¹¹ Der Mann selbst, durch die grauen Haare und den grauen Bart als in die Jahre gekommen charakterisiert, von hagerer Statur, wirft einen ängstlichen Blick nach hinten, wohl wissend, dass er nicht einen zweiten Biss in die Wade riskieren will, ist doch die Wunde einer ersten Verletzung nur notdürftig mit einem Verband abgedeckt. Dies erklärt auch, weshalb der rechte Fuss in einem hochgeschlossenen Schuh steckt, der linke Fuss jedoch in einem Pantoffel. Was trägt der Landstreicher in seiner Hutte? Der durch die Tragschlaufe gesteckte Esslöffel gehört wohl zu seiner persönlichen Habe.¹² Tut dies auch das aussen an den Korb gehängte Katzenfell, das

10 Gerd Unverfehrt hat darauf hingewiesen, dass «[u]m 1600 [...] der volkstümliche Dichter Gerbrand Adriaensz Bredero (1565–1618) die Worte 'swaen' und 'swaentje' (Schwänchen) als Synonym für 'Hure' [nutzte]. Dirk Bax und andere haben mit Bezug auf Bosch den Schwan unter anderem als Symbol der Unkeuschheit und Gasthäuser 'Zum Schwan' als Bordelle gedeutet.» G. Unverfehrt: Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronimus Bosch (Göttingen 2003) 36.

11 Hieronymus Bosch – Technical Studies, 264.

12 Vgl. G. Unverfehrt: Wein statt Wasser, 16–18.



- (1) Hieronymus Bosch, *Landstreicher-Triptychon*, 1500–1510, Rekonstruktion. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).
- (2) Hieronymus Bosch, *Der Landstreicher*, 1500–1510. Die zwei zusammengefügte Aussenseiten der Seitenflügel des *Landstreicher-Triptychons*, Öl auf Eichenholztafel, 71,3×70,7 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).

in der Volksmedizin verwendet wird, um bei rheumatischen Anfällen Linderung zu verschaffen? Und das Schweinefüsschen auf Gurthöhe, ist es ein persönlicher Glücksbringer?

Unweigerlich ergeben sich beim Betrachten des Landstreichers Assoziationen, insbesondere auch zum wohl berühmtesten Unbehausten der Bibel, Hiob. Weil Gott ihn, den reichen Landbesitzer, in seinem Glauben auf die Probe stellte, verlor er alles: seinen Reichtum, seine Familie und sein Ansehen – und schliesslich wurde er durch Krankheiten geplagt. Doch: «Trotz aller Schmerzen versündigte Hiob sich nicht. Er sagte kein Wort gegen Gott.»¹³ In der Figur des Landstreichers diejenige Hiobs zu sehen, bietet sich auch deshalb an, weil dadurch die Darstellung des Bordells im Mittelgrund links das biblische Narrativ verstärkt, spricht doch Hiob selbst: «Mit meinen Augen schloss ich den Vertrag, niemals ein Mädchen lüstern anzusehen. Was hätte ich von Gott sonst zu erwarten? Was wäre seine Antwort auf mein Tun? Er schickt Verderben, straft mit Missgeschick, wenn einer böse ist und Unrecht tut. Er sieht doch, was ich tue und was nicht; er zählt doch alle meine Schritte nach!»¹⁴

In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass die Form des Bildes als Tondo, in welchen die ganze Darstellung gemalt ist, für die Bildrezeption von hoher Bedeutung sei, da diese «an einen Spiegel an der Wand gemahnt»¹⁵ und der Betrachter sich somit in diesem Spiegelbild selbst erkennen muss, in dem Sinne, «dass jeder, der auf diesen Landstreicher schaut, sich selbst sieht und sehen muss».¹⁶ Dies kann dahingehend erweitert werden, dass jeder, der auf diesen Landstreicher schaut, in diesem Hiob sieht und sich bewusst wird, wie Gott uns mit irdischen Gütern segnen und diese auch wieder entziehen kann.

Wurden die ursprünglich angebrachten zwei Seitenflügel des Triptychons geöffnet, so präsentierte sich auf der Innenseite des linken Flügels das Panel mit dem sogenannten *Narrenschiff* (Abb. 3).¹⁷

13 Hiob 2,10.

14 Hiob 31,1–4.

15 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 319.

16 Ebd.

17 Bezüglich der Platzierung der beiden Seitenflügel des Triptychons wurde darauf hingewiesen, dass diese durch die generelle Ausrichtung der linken Innentafel nach rechts und der rechten Innentafel nach links gegeben ist. Zugleich ergibt sich eine Lesbarkeit der



(3)

Hieronymus Bosch, *Landstreicher-Triptychon*, 1500–1510.

Innenseite des linken Seitenflügels.

Obere Hälfte: *Das Narrenschiff*,

Öl auf Eichenholztafel, 58,1 × 32,8 cm,

Musée du Louvre, Paris. © RMN-

Grand Palais (Musée du Louvre) /

Fotografie: Franck Raux, Paris.

Untere Hälfte: *Völlerei und Lust*,

Öl auf Eichenholztafel, 35,8 × 32 cm,

Yale University Art Gallery, New

Haven. © Bosch Research and Con-

servation Project (Fotografie: Rik

Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert

G. Erdmann).



Es wird heute als eine Allegorie der Völlerei und Wollust angesehen, also von zwei der sieben Todsünden.¹⁸ Die erste Benennung, *Das Narrenschiff*, kann als Hinweis auf Sebastian Brants gleichnamiges Werk (Basel 1494) verstanden werden, das 1500 erstmals auf Niederländisch erschien,¹⁹ was auch mit der für die Tafel und das Triptychon vom Bosch Research and Conservation Project vorgeschlagenen Datierung zwischen 1500 und 1510 übereinstimmen würde.²⁰ Brants populärer Text wurde von Bosch in seiner Tafel zu einer Allegorie der Völlerei und Wollust umgedeutet. Die Tafel wurde dem Louvre 1918 durch den ehemaligen Konservator Camille Benoît geschenkt²¹ und war, von einigen Retuschen abgesehen, bisher noch nie grundlegend restauriert worden. Erst die grosse Ausstellung in 's-Hertogenbosch von 2016 veranlasste die Konservatoren und Restauratoren, sich dem Werk anzunehmen, insbesondere um einen nachgedunkelten Firnis zu entfernen, ein Unternehmen, das bereits seit den 1950er Jahren von den Konservatoren gefordert worden war.²²

Das Panel von Washington bildete den rechten Flügel (Abb. 4). Zwischen diesen beiden Seitenflügeln, dem *Narrenschiff* und dem *Tod und der Geizige*, befand sich die Haupttafel des Triptychons. Man hat geltend gemacht, dass die mittlere Tafel des Triptychons eine Darstellung der weiteren Todsünden gewesen sei, da ja auf dem linken Flügel eine Allegorie der Völlerei und der Wollust und auf dem rechten Flügel eine solche des Geizes dargestellt sind.²³ Diese Ansicht über die

Tafeln von links nach rechts, wobei das Narrativ vom leichtsinnigen Leben in jugendlichen Jahren nach rechts hin zur Todesstunde im Alter entwickelt wird. Fritz Koreny: Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Catalogue raisonné (Turnhout 2012) 238, Anm. 7.

18 Vgl. Cécile Scaillère: Révélation: le Jérôme Bosch du Louvre n'est pas une nef des fous, in: Grande Galerie. Le Journal du Louvre 34 (déc. 2015/janv./févr. 2016) 68–76.

19 Sebastian Brant: Der zotten ende der narren scip (Paris 1500).

20 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 316.

21 Ebd.

22 C. Scaillère: Révélation, 71–72.

23 «The missing central panel most likely represented the remaining sins, Pride, Envy, Lust, Anger, and Sloth.» Yale University Art Gallery. Collection, European Art. Hieronymus Bosch. An Allegory of Intemperance. <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/43515> (20. 11. 2016). Wenn wir unserer Interpretation folgen, wonach auf dem linken Flügel Völlerei und Wollust dargestellt sind, auf dem rechten Flügel Geiz, so würde gemäss dieser Logik für das mittlere Panel die Darstellung der Todsünden Hochmut, Neid, Wut und Totschlag übrigbleiben.



(4)

Hieronymus Bosch, *Der Tod und der Geizige*, 1500–1510.

Innenseite des rechten Seitenflügels des *Landstreicher-Triptychons*, Öl auf Eichenholztafel, 94,3 × 32,4 cm, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, Washington.

© Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).

verloren gegangene Mitteltafel des Triptychons teilt auch das Bosch Research and Conservation Project:

Zwar hat es Überlegungen bezüglich des Hauptthemas gegeben (*Heuwagen*, *Jüngstes Gericht*, *Hochzeit zu Kana*), aber mangels einer untermauernden Dokumentation können diese nicht mehr als Vermutungen bleiben. Trotz der fehlenden Mitteltafel müssen die noch erhaltenen Teile in Zusammenhang miteinander betrachtet werden.²⁴

Es ist diese letzte Bemerkung, dass «[t]rotz der fehlenden Mitteltafel [...] die noch erhaltenen Teile in Zusammenhang miteinander betrachtet werden» müssen, die mich veranlasste, als arbeitstechnische Hypothese eben eine Tafel mit der Darstellung der Hochzeit zu Kana zu postulieren, im Bewusstsein, dass diesbezüglich «jeder Vorschlag spekulativ» bleiben muss.²⁵ Auch wenn die supponierte Originaltafel mit der Hochzeit zu Kana heute verloren ist, so haben sich davon vier Kopien erhalten. Die Tafel im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam wird einem Nachfolger Boschs zugeschrieben, doch allgemein als Kopie eines Bosch'schen Werkes angesehen, entstanden um 1555 bis 1560 (Abb. 5).²⁶ Die Darstellung kann charakterisiert werden als ein Vibrieren zwischen Historie und Aktualität, zwischen Potentialität und Realität. Drei Punkte scheinen mir bei der Tafel der Hochzeit zu Kana erwähnenswert, die sehr oft übersehen werden: nämlich die klare Anbindung des geschilderten Geschehens an die entsprechende Bibelstelle, dann Boschs Einbinden des Dargestellten in den Wissens- und Erlebnishorizont seiner Zeit und schliesslich die Bezugnahme auf die anderen Tafeln des Triptychons.

24 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 318.

25 Ebd., 331.

26 Von dem nicht mehr erhaltenen Originalgemälde sind vier Kopien bekannt, wobei diejenige in Rotterdam als die beste angesehen wird. Diese würde auch bezüglich der Masse zwischen die beiden Seitenflügel passen, weist sie doch eine Höhe von 93 cm und eine Breite von 72 cm auf. Doch es gilt zu bedenken, dass es sich bei der Rotterdamer Tafel dann auch um eine in den Massen exakte Kopie der verlorenen Originaltafel handeln müsste. Vgl. G. Unverfehrt: Wein statt Wasser, 27–30. Zur Datierung vgl. F. Elsig: Jheronimus Bosch, 126–127.

Die Bibelstelle mit dem ersten Wunder Christi

Das Narrativ ist allgemein bekannt: Jesus war mit seiner Mutter und seinen Jüngern zu einer Hochzeit in Kana in Galiläa eingeladen. Während des Hochzeitsmahls geht der Wein zur Neige, und Maria, die Mutter Jesu, macht ihn darauf aufmerksam: «Sie haben keinen Wein mehr!»²⁷ Hier können wir das feststellen, was als Adoleszenzkrise des jungen Christus gedeutet werden kann. Er antwortet seiner Mutter: «Was geht's dich an, Frau, was ich tue?»²⁸ Diese Worte ignorierend, wendet sich Maria an die Dienerschaft und sagt: «Was er euch sagt, das tut.»²⁹ Die Fortsetzung ist ebenfalls bekannt: Jesus befahl den Dienern, die sechs Wasserkrüge, die im Haus standen und von denen jeder gegen hundert Liter fasste, mit Wasser zu füllen. Und weiter sprach er zu ihnen: «Schöpft nun und bringt's dem Speisemeister! Und sie brachten's ihm.»³⁰ Die Kostprobe ergab, dass das Wasser zu Wein geworden war, worauf der für das Festmahl Verantwortliche zum Bräutigam sagte: «Jedermann gibt zuerst den guten Wein und, wenn sie betrunken werden, den geringeren; du aber hast den guten Wein bis jetzt zurückbehalten.»³¹ Johannes der Evangelist gibt keinen weiteren Kommentar zu dieser Szene, sehr wohl aber Hieronymus Bosch, der sie auf der Tafel mit der *Hochzeit zu Kana* zur Darstellung bringt.

Die Braut, zu deren Linken Maria sitzt und zu deren Rechten der Bräutigam, ist wie diese Jungfrau und somit *alter ego* der Gottesmutter. Beide sitzen da mit gesenkten Augen. Der Bräutigam hört der Erzählung des Speisemeisters zu, der ihm eben das Wunder der Wandlung des Wassers in Wein mitteilt. Die Hochzeitsgäste auf der linken Seite sind miteinander ins Gespräch vertieft, ein Kind in grünem Kleid und weisser Schärpe hält in der rechten Hand einen Weinpokal, die linke ist wie zum Segensgestus erhoben. Handelt es sich auch hier um eine Christusfigur, Christus als Kind, *alter ego* des anwesenden Christus auf der rechten Seite des Bildes? Das Paar am unteren Ende rechts der über

27 Joh 2,3.

28 Joh 2,4.

29 Joh 2,5.

30 Joh 2,8.

31 Joh 2,10.

Eck geführten Tafel scheint vor allem bezüglich der Hutformen und der Frisur der Dame ostasiatischer Herkunft zu sein. In den anderen männlichen Figuren will die Forschung Stifterfiguren sehen, von denen auch ursprünglich zwei in der unteren linken Ecke eingezeichnet waren, wie eine frühe Zeichnung als Wiedergabe des Bildes im Louvre nahelegt, auf der ein Bischof sowie ein weltlicher Stifter dargestellt sind.³² Zu einem späteren Zeitpunkt übermalt, wurden zwei Hunde an die Leerstelle gesetzt.³³ Was auffällt, ist, dass Christus unter einem Baldachin sitzt, der – innen mit reichem Goldbrokat ausgestattet – mit dem gleichen karminroten Stoff überzogen ist, aus dem auch die Vorhänge bestehen. Durch den Baldachin wird er als Ehrengast und als Hauptperson der ganzen Darstellung ausgezeichnet.

Der Bezug zur zeitgenössischen materiellen Kultur

Vom Reichtum des Hauses, in dem Bosch die Hochzeit zu Kana situiert, zeugen die schlanken Säulen, die den Eingang zum Raum mit Rippengewölbe im Hintergrund flankieren und die miteinander durch einen Bogen, verziert mit Blattfries, verbunden sind. Von der Mitte des Rippengewölbes hängt eine Ampel herab, wobei sowohl Rippengewölbe als auch Ampel dem Raum ein eher sakrales denn profanes Gepräge geben. Auf dem Schaubuffet an der Rückwand des Raumes sind die kostbaren Gefässe des Haushalts ausgestellt. Augenfällig ist die Anspielung auf einen Altar und somit einen sakralen Raum, ganz im Einklang mit der übrigen Raumausstattung, auch wenn das Buffet in Wahrheit ein «in bürgerlichen Häusern gebräuchliches Prunkmöbel namens 'Tritsoor' (Tresur, dressoir) ist, das der Präsentation kostbarer Kunstkammerstücke und Tafelgeräte diente».³⁴

Die Tafel mit der Hochzeit zu Kana im Museum Boijmans Van Beuningen wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt und Zweck links

32 Diese Zeichnung im Louvre wird auf 1475 bis 1480 datiert. Bedingt durch die Tatsache, dass das *Landstreicher-Triptychon* durch das Bosch Research and Conservation Project in die Zeit von 1500–1510 datiert wurde, scheint eine Überprüfung der Datierung des Pariser Blattes angebracht. Vgl. Hochzeit zu Kana. Paris, Musée du Louvre, Réserve Edmond de Rothschild. Portefeuille VII. Collection Edmond de Rothschild 163 DR/Recto.

33 Roger H. Marijnissen: Jérôme Bosch. Tout l'œuvre peint et dessiné (Anvers 1987) 424.

34 G. Unverfehrt: Wein statt Wasser, 42.



- (5) Anonym, Kopie nach Hieronymus Bosch, *Die Hochzeit zu Kana*, 1555–1561, Öl auf Eichenholztafel, 93×72 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
© Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

und rechts oben beschnitten. Während sich auf der linken Seite auf der Estrade hinten ehemals zwei Musikanten befanden, ist heute nur noch der rechte mit Dudelsack sichtbar. Auf den beiden Konsolkapiteln treiben zwei Wesen Unfug. Links ist es ein Putto mit übergestülptem Topf – oder ist es ein Helm? –, der mit seinem Pfeilbogen in die Luft zu zielen scheint. Auf dem rechten Konsolkapittel verschwindet eine Tierfigur in einem Loch: Handelt es sich um eine Maus und ein Mauseloch oder eher um eine Ratte und ein Rattenloch? Es ist eine Drolerie Boschs, wie er sie auch in anderen Gemälden zur Darstellung brachte, wenn auch auf dieser Tafel mit der dem Thema gebührenden Zurückhaltung. Und wie eine *mise en abyme* erscheint ein Garten oder Hof im Hintergrund rechts, der durch einen Blütenzweig angedeutet wird. Das Grün der Pflanze wirkt wie das Gegenstück zum reichen, pflanzlichen, aber abstrahierten Dekor des Goldbrokats an der Innenseite des Baldachins. Um den Reichtum des Hauses zu unterstreichen, werden hinten links ein Eberkopf und ein Schwan als Festmahl serviert.³⁵ Der Schwanenbraten, dessen Rezeptur Gerd Unverfehrt³⁶ detailliert erläutert, wurde auch in der Marienbruderschaft als Festtagsspeise verzehrt. Hieronymus Bosch war Mitglied der Marienbruderschaft und wurde in deren Akten 1474 erstmals erwähnt.³⁷ Als Statussymbol einer erlesenen Gesellschaft, sei dies die Hochzeit zu Kana, eine höfische Gesellschaft oder die Marienbruderschaft, setzte der Maler dieses auf einer Vermeille-Platte servierte Gericht auch in seiner Tafel ein, um Wohlstand, ja Reichtum des Hauses zu unterstreichen. Um auch dem Kulinarischen im Bild seinen gerechten Platz zukommen zu lassen, muss erwähnt werden, dass der Schwan nicht mit den Federn gebraten wurde, sondern dass diese, zusammen mit dem Balg und dem Kopf, sorgfältig abgelöst wurden. Erst nach dem Braten des Fleisches wurde für das Servieren das

35 Auf die Ambivalenz der Symbolik des Schwans, der auf dem Wirtshausschild auf der Aussenseite des Triptychons ein Bordell signalisiert und in der Darstellung der Hochzeit zu Kana als Braten und Krönung des Festmahls serviert wird, hat Gerd Unverfehrt hingewiesen; er schreibt von «der symbolischen Doppelbedeutung des Schwans und seinem realen Ansehen als herrschaftlichem Braten. [...] Wie allein diese Beispiele zeigen, war die profane Bedeutung des Schwans ebenso ambivalent wie die Bedeutung fast aller Symbole.» G. Unverfehrt: Wein statt Wasser, 36.

36 Vgl. ebd., 98–103.

37 Vgl. Hans Belting: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste (München 2002); Susan Lempert: Studien zu den Chansons und Moretten von Matheus Pipelare (Frankfurt a. M. u.a. 2005).

Federkleid wieder übergezogen und der Schwan in ein feuerspeiendes Tier verwandelt, indem ihm eine «mit Kampfer getränkte Wolle in die Kehle gesteckt und angezündet und der Vogel dann feuerspeierend aufgetragen» wurde.³⁸ Auch die Eberköpfe wurden in ähnlicher Art und Weise präpariert. Vor dem Auftragen der Speise wurde die Schnauze des Eberkopfs mit Brantwein gefüllt, dieser mit einem heissen Kieselstein erwärmt und anschliessend entzündet.³⁹

Es zeigt sich somit, dass abgesehen von der Drolerie mit dem pfeilschiessenden Putto und der im Loch verschwindenden Ratte die Darstellung – inklusive des östlich anmutenden Paares rechts vorne im Bild – durchaus der Realität entsprach, wie sie Bosch, wenn auch nicht in seinem Alltag, so doch an Festtagen in 's-Hertogenbosch mit eigenen Augen beobachten konnte. Bosch orientierte sich aber nicht nur an der Realität seiner Zeit, sondern auch an Schilderungen aus der Bibel, wird doch gesagt, dass Jesus die Anweisung gab, sechs Gefässe mit Wasser zu füllen. Wir finden sie im Vordergrund des Bildes, gruppiert zu einer Fünfergruppe; das sechste Tongefäss wird gerade durch einen Bediensteten mit Wasser gefüllt.⁴⁰ Die Darstellung der Hochzeit zu Kana auf der mittleren Tafel könnten wir fast als *courant normal* bezeichnen, wäre sie nicht die Schilderung des ersten Wunders Christi.

Der linke Seitenflügel: Völlerei und Wollust

Wir haben gesehen, dass der linke Seitenflügel mit der Darstellung der Völlerei und Wollust horizontal in zwei Teile zersägt worden war. Der obere Teil befindet sich heute im Musée du Louvre in Paris und ist als *Narrenschiff* in die kunsthistorische Literatur eingegangen, während der untere Teil im Besitz der Yale University Art Gallery in New Haven ist (Abb. 3). Erst die Restaurierung und die Befreiung von altem Firnis und Übermalungen⁴¹ erlaubten es, die beiden Teilstücke

38 Klaus Vetter: Am Hofe Wilhelms von Oranien (Stuttgart 1991) 91, zitiert nach G. Unverfehrt: Wein statt Wasser, 33.

39 Ebd., 33–34.

40 Tatsächlich wird in der Bibelstelle von Wassergefässen aus Stein gesprochen, die hundert Liter zu fassen vermögen, während in Boschs Darstellung diese wohl kaum so viel fassen und eher Tongefässe zu sein scheinen. Vgl. Joh 2,6.

41 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 325.

des Flügels – anlässlich der Bosch-Ausstellung von 2016 in 's-Hertogenbosch wieder vereint – genauer zu betrachten. Eine Differenz bezüglich der Farbtöne kann damit erklärt werden, dass die Reinigung der beiden Teile in unterschiedlicher Intensität durchgeführt wurde, so dass der Rasen der Tafel in Yale heller erscheint als derjenige der Tafel des Louvre.

Ein Maibaum, der zugleich als Mast des Schiffes dient, wird oben mit Astwerk abgeschlossen, in dem eine Maske versteckt ist. Am Mast selbst ist weiteres kleines Astwerk und ein Braten festgebunden, wobei dieser eben von einem mit Messer bewehrten Mann weggeschnitten wird. Unter dem Maibaum finden sich rechts eine sitzende Narrenfigur und darunter, in das Schiff gequetscht, acht Personen, davon drei Männer mit vom Weingenuss geröteten Köpfen und weit geöffneten Mündern, vor ihnen, ebenfalls sitzend, ein Franziskaner und eine Nonne, beide musizierend und mit dem Mund nach dem an einer Schnur aufgehängten flachen Kuchen haschend – oder deuten ihre offenen Münder doch auf Gesang hin? Im Bug des Schiffes liegt ein Mann, der mit der linken Hand einen Tonkrug zwecks Kühlung ins Wasser gelassen hat, über ihm eine Frau, die sich fordernd zu ihm herabneigt, dass er doch das Tongefäss in der rechten erhobenen Hand mit Wein fülle. Weiter sehen wir einen Fisch, der an dem Ast eines Baumstrunkes hängt, auf der linken Seite einen riesigen Löffel, der als Ruder zu dienen scheint, und dazwischen einen Mann, der sich über Bord ergibt. Vervollständigt wird diese Szene durch zwei badende Männer vor dem Schiff, wobei der linke eine Schale hochhält, wohl zum Zwecke, dass sie gefüllt werde, während sich der rechte an der Wand des Schiffes festhält. Der Narr, der sitzend und nach rechts gewandt Wein aus einem Becher schlürft, scheint als einziger zu erkennen, was hier vorgeht. In grauem Gewand mit Eselsohrenkapuze blickt er starr vor sich hin, wohlwissend, dass diese Gesellschaft in ihrem Schiff dem Untergang zusteuert, unausweichlich, ohne Hoffnung auf Heil.

Während der obere Teil der ursprünglichen Tafel vor allem eine Darstellung der Völlerei ist, zeigt der untere Teil ein detailliertes Bild der Wollust. Dieweil ein Liebespaar in einem Zelt am Ufer Wein aus einer Schale trinkt, zeugen die auf dem Boden verstreuten Kleider von anderen Lustbarkeiten, die bereits im oberen Teil des Flügels geschil-

dert werden, nämlich dem Nacktbaden. Ein Fassreiter, bekleidet und mit einem Trichter behelmt, wird von drei schwimmenden Männern und einer schwimmenden Frau begleitet, die sich am Fass festhalten. Ein weiterer Schwimmer, etwas von der Gruppe entfernt, strebt dem Ufer zu, den Kopf verdeckt von einer Platte mit einer Pastete, die er häuplings balanciert.⁴² Anlässlich der Ausstellung in 's-Hertogenbosch wurde deutlich, dass die beiden Teile wirklich zu demselben Flügel gehören, ist doch das Rohr des Trichterhuts des Fassreiters nach erfolgter Restaurierung am unteren Rand der Tafel im Louvre wieder sichtbar.

Die Darstellung der Angst: Der Tod und der Geizige

Soweit die sündigen Lustbarkeiten. Wenn wir nun zum rechten Flügel des Triptychons gehen, zeigt sich die Kehrseite des menschlichen Daseins, das letztlich von Angst und Schrecken geprägt ist (Abb. 4). Auf der Tafel *Der Tod und der Geizige* stellt Bosch das Seelenheil in den Mittelpunkt seiner Darstellung. Dabei geht es ihm nicht um die Schilderung eines Einzelschicksals, sondern um die Gefahren, denen wir alle begegnen können. Thema dieser Tafel ist der Geiz, eine weitere Todsünde. Das Narrativ ist die Darstellung des Endes der Tage des Geizigen, hat doch der Tod bereits seinen Fuss in die Schlafkammer gestellt. Sein Skelett ist mit einem Tuch nur leicht verhüllt, und der feine Speer, den er in der Hand hält, ist unerbittlich auf den im Bett liegenden Sterbenden gerichtet. Es ist der Moment der Entscheidung: Will er an seinem Geiz festhalten, an den Gütern, die er in einer Holztruhe zusammengefasst hat, oder will er seine Seele Gott anvertrauen, wie der kniende Engel hinter ihm dies nahelegt? Dieser hat den Sterbenden mit der linken Hand leicht an der Schulter gefasst und deutet mit seiner rechten Hand auf den Erlöser, der als Gekreuzigter links oben im Fenster erscheint. Auf der Infrarotaufnahme ist dieser Moment noch dramatischer dargestellt, hält doch auf der Unterzeichnung des Gemäldes der Geizige in seiner linken Hand einen reich ornamentierten Deckelpokal und greift mit der rechten Hand an den Beutel, der ihm von einem

kleinen Monster dargereicht wird und der, so können wir erraten, mit Geldstücken gefüllt ist (Abb. 6).⁴³ In der gemalten Ausführung wurden diese Gesten zurückgenommen, die linke Hand ist nur noch leicht erhoben, und die rechte Hand hat den Beutel nicht ergriffen, während der Blick sowohl auf der Vorzeichnung als auch in der Ausführung auf den eintretenden Tod gerichtet ist. Wurde auf der Vorzeichnung der Todesspeer länger eingezeichnet, so ist dieser in der Ausführung kürzer gehalten, dabei jedoch – als virtuelle Verlängerung – mit einem Schatten versehen. Erst in der Ausführung wurde der Lichtstrahl, der an der linken Seite des gekreuzigten Christus vorbeigeht, aufgemalt.

Gefahren lauern überall, nicht nur links des Bettes mit der Kreatur, die den Geldbeutel reicht. Auch auf dem Betthimmel kauert ein tierisches Wesen mit einer entzündeten Laterne an einer Stange in der rechten Hand, das neugierig zum Sterbenden hinunterblickt, um zu erfahren, welche Wahl dieser nun treffen würde. Weitere Geschöpfe, die wir als negativ konnotiert bezeichnen können, bewegen sich im Vordergrund, in und unter der Truhe mit den Schätzen des Geizigen.

Speere und Pfeile sind in den Gemälden Boschs negativ besetzt – wie etwa der Pfeil des Putto in der Darstellung der *Hochzeit zu Kana*. Positiv konnotiert ist hingegen der Lichtstrahl, der links vom gekreuzigten Christus im Fenster ausgeht und der – wenn wir ihn verlängern – exakt auf das Herz des moribunden Geizigen gerichtet ist. Fühlt er sich angesprochen? Eher nicht, müssen wir sagen, ist doch sein Blick auf den eintretenden Tod gerichtet, während derjenige des hinter ihm knienden Engels zu Christus erhoben ist. Die Darstellung Christi, des Sohnes Gottes, steht somit auch für Gottvater, was dadurch deutlich wird, dass der Lichtstrahl nicht von Christus selbst auszugehen scheint, sondern ganz dicht rechts von seinem Körper eingezeichnet ist, wie wenn er von aussen durch das Fenster in das Sterbezimmer eindringen würde. Der Lichtstrahl, so könnten wir extrapolieren, ist eine Aufforderung zur *visio Dei*, zum Ansichtigwerden Gottes, wobei Christus hier an die Stelle Gottvaters tritt.⁴⁴ Das Konzept des reinen Herzens

43 Hieronymus Bosch – Technical Studies, 267.

44 Die *visio Dei* ist die sechste Seligpreisung Christi in der Bergpredigt: «Selig sind, die reinen Herzens sind; denn sie werden Gott schauen» Mt 5,8. Vgl. François P. Viljoen: Interpreting the *visio Dei* in Matthew 5:8, in: HTS Teologiese Studies/Theological Studies 68/1, Art. #905, p. 1. <http://dx.doi.org/10.4102/hts.v68i1.905> (15.12.2016).



(6)

Hieronymus Bosch, *Landstreicher-Triptychon*. Unterzeichnung auf der Tafel *Der Tod und der Geizige*, 1500–1510. Innenseite des rechten Seitenflügels, Öl auf Eichenholztafel, 94,3 × 32,4 cm, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, Washington. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).

wird von Bosch vielfältig in Szene gesetzt, zuallererst vom *moribundus* selbst, der in der Endfassung des Bildes noch immer zögert, ob er die weltlichen Güter in der Sterbestunde der Errettung seiner Seele vorzieht und somit ewige Verdammnis wählt oder ob er sich dem Heil Gottes zuwenden will. In diesem Moment, von Bosch festgehalten, ist alles noch offen, und die Forderung Christi nach dem reinen Herzen ist in diesem *setting* nicht oder noch nicht erfüllt.⁴⁵

Die stehende Männerfigur, die in der unteren Hälfte der Tafel erscheint, wurde von der älteren Forschung als eine Verdoppelung des Sterbenden angesehen.⁴⁶ Doch sie kann auch – aufgrund der verschiedenen Physiognomien – eine Darstellung des Geizes in seiner virulenten Form sein: die Reichtümer werden in der Geldtruhe verschlossen und nicht an die Armen verteilt oder der Kirche vermacht.⁴⁷ Der Mann lässt mit seiner rechten Hand zwei Geldstücke in den Geldsack gleiten, der ihm von einer Bosch'schen Kreatur entgegengehalten wird. Wie-dergegeben als betagter Mann, dies angedeutet durch die markanten Gesichtszüge sowie die weissen Bartstoppeln auf Wange und Kinn, aber auch durch den Gehstock, auf den er sich mit der linken Hand abstützt, hält er in dieser ebenfalls einen am Gürtel befestigten Rosenkranz, von dem auch ein Schlüssel herabhängt, womit der Scheinheiligkeit seines Tuns bildnerischer Ausdruck verliehen wird. Denn wir vermuten, dass es sich dabei um den Schlüssel der Truhe handelt, die er eben geöffnet hat, wäre doch der Sterbende dazu kaum fähig gewesen.

Grundsätzlich können wir feststellen, dass das Treiben in und um die Truhe negativ konnotiert ist. Die Kreatur in der Truhe, bedingt durch das schwarze Kopftuch, könnte weiblichen Geschlechts sein. Unter der Truhe kriecht und fleucht es weiter, und triumphierend hält ein abstruses Geschöpf einen versiegelten Brief hoch, bei dem wir nicht sicher sind, ob es sich um einen Schuldbrief handeln könnte. Ein weiterer versiegelter Brief befindet sich auf dem Deckel des Seitenfachs links in der Truhe; rechts ist ein Stapel Silberbecher zu erkennen. Und bereits hat der Betrachter den Dolch entdeckt, mit dem der Deckel der Truhe offen gehalten wird, der Dolchgriff fixiert zwischen Deckel des Seitenfachs und vorderer Wandung, die Dolch-

45 Vgl. ebd., I, note 3.

46 R. H. Marijnissen: Jérôme Bosch, 322.

47 Vgl. dazu: Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 330.

spitze in den Deckel gerammt, womit die latente Bedrohlichkeit dieses Details noch unterstrichen wird.

Auch am unteren Rand des Bildes wird die Stimmung kaum freundlicher. Über die Türschwelle gelegt erraten wir Kleidungsstücke, rechts unten auf dem Boden sind Teile einer Rüstung zu erkennen wie auch Dolch und Säbel.⁴⁸ Beziehen sich diese auf den Sterbenden? War er in jungen Jahren in Kriegsdienste involviert und hat so seinen Reichtum erworben? Hat er gar getötet? Tatsächlich verweisen Dolch und Säbel auf diese Möglichkeit. Die Tafel ist nicht im Sinne von Ciceros *ars moriendi* konzipiert, sondern führt gemäss der im Mittelalter aufkommenden Schriften die Gefahren und Abgründe anlässlich der Todesstunde vor Augen.⁴⁹ Die Studien Hanna Gutzeits über den *Marientod* von Hugo van der Goes lassen sich auch auf die Washingtoner Tafel beziehen: «Die visuelle Dimension der mittelalterlichen Bildnutzung beinhaltet auch die Vorstellung, dass auch Gott sieht. Er sieht die Sünder und ihre Sünden und zwar immer und zu aller Zeit.»⁵⁰ Daraus lässt sich schliessen: «Der Betrachter schult sein Auge, indem er sich dem göttlichen Blick nicht verschliesst, wie es die Sünder tun, sondern durch die Erkenntnis, dass Gott alles sieht, sieht auch er. Nur so ist es dem Betrachter möglich, sich für die Möglichkeiten des Seelenheils zu öffnen und diese zu erkennen.»⁵¹ Während der Sterbende auf der Tafel noch nicht erkannt hat, wie er das Seelenheil erlangt, obwohl ihm Christus und der Engel beistehen, so kann der zeitgenössische Betrachter des *exemplum mali* den Weg zu seinem Seelenheil *ex negativo* erkennen.

48 Hier ist insbesondere auf die Zeichnung im Louvre zu verweisen: Der Tod des Geizigen. Verso: Studie mit Helm und Schild. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. RF 6947 recto. F. Koreny: Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen, 242. Auf der Zeichnung im Louvre sind Helm, Handschuh und eine Lanze links in der Zeichnung auf einer Truhe beziehungsweise an die Wand gelehnt zu finden. Gemäss freundlicher Auskunft von Nicolas P. Baptiste ist der Helm in der Zeichnung zwischen 1470 und 1490 zu datieren und somit als Kriegsmaterial zur Zeit der Entstehung von Zeichnung und Tafel bereits veraltet.

49 Vgl. hierzu insbesondere: Jacques Laager (Hg. und Übers.): *Ars moriendi. Die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther, mit 11 Kupferstichen von Meister E.S.* (Zürich 1996).

50 Hanna Gutzeit: Die Kunst vom Sterben: Der *Marientod* von Hugo van der Goes, in: Margarete Wagner-Braun, Ada Raev, Iris Hermann (Hg.): *Kolloquium 2013. Beiträge Bamberger Nachwuchswissenschaftlerinnen* (Bamberg 2013) 33–64, hier 51–52.

51 Ebd., 52.

Die Bezüge der Tafeln des *Landstreicher-Triptychons* untereinander

Habe ich bezüglich der Tafel mit der Darstellung der *Hochzeit zu Kana* in einem früheren, von Bosch oder seiner Werkstatt gemalten Original als Hypothese diese als Mitteltafel des *Landstreicher-Triptychons* postuliert, so muss dies nun begründet werden. Argumentieren möchte ich damit – und dies entgegen der mehrfach geäusserten Meinung – dass die Mitteltafel nicht zwingend eine bildliche Darstellung der sieben Todsünden sein muss. Vielmehr sehe ich die Möglichkeit, dass diese antithetisch konzipiert wurde, und zwar antithetisch sowohl zur Aussenseite der beiden Seitenflügel als auch zu deren Innenseite. Denn öffnet man die beiden geschlossenen Flügel mit dem Tondo des Landstreichers, dargestellt in seiner ganzen Trostlosigkeit, den wir im Sinne einer Allegorie des Unbehausten und Prekären, so haben wir gezeigt, auch als Figur des Hiob interpretieren könnten, so erscheint kontrapunktisch gesetzt das Innere des Hauses eines wohlhabenden Mannes, reich ausgestattet und wohlbestellt.⁵² Dabei müsste in Betracht gezogen werden, dass Hiob als biblische Figur zwar extreme Armut, Obdachlosigkeit und Krankheit zu erleiden hatte, dass er zugleich aber auch in sich die Potentialität des Reichtums und der Gesundheit trug, erbarmte sich Gott doch schliesslich seiner und «segnete Hiob während der nun folgenden Zeit seines Lebens noch mehr als vorher».⁵³ Wenn auf dem linken Seitenflügel innen die Darstellung der Wollust und der Völlerei erscheint, so wird in der Mitteltafel zwar ebenfalls ein Festessen geschildert, jedoch gesittet und massvoll zugleich. Die ungezügelte Sexualität, von der auch der Tondo mit dem Landstreicher durch die Darstellung des Bordells Zeugnis ablegt und die auf dem linken inneren Seitenflügel angedeutet wird, mutiert in der Mitteltafel zu einer Allegorie des geregelten und sittlichen Ehelebens, ausgedrückt durch die Braut selbst mit ihren gesenkten Augen und approbiert durch die Anwesenheit Mariens und Christi. Als Gegensatz zur

52 Dass es sich um ein Wohnhaus und nicht um eine Taverne handelt, kann deshalb angenommen werden, weil der Mann, der für das Festessen verantwortlich ist, verwundert ist über das Auftauchen des Weines. «Aber du hast den besten Wein bis zum Schluss aufgehoben.» Joh 2,10.

53 Hiob 42,12.

Darstellung des Geizes auf dem rechten Seitenflügel würde die Freigebigkeit des Bräutigams und Gastgebers stehen, der seine Freunde zum Hochzeitsmahl einlädt. Der Deckelpokal, den der Moribunde auf der Unterzeichnung der Innenseite der rechten Tafel in der Hand hochhält, findet sein Gegenstück auf der Mitteltafel. Statt die schönen Gefässe den Gästen und Freunden auf dem Schaubuffet zu zeigen, wie in der Darstellung der Hochzeit zu Kana, zieht der Geizige deren Erwerb und die anschliessende Versenkung in der abschliessbaren Truhe vor. Dieser Gegensatz wird weiter verstärkt durch die achtlos rechts auf die Schwelle gestellte bauchige Schenkanne und die drei ineinander gestapelten Trinkbecher, bei denen es sich ebenfalls um wertvolles Silbergerät handeln könnte, wie dies in Analogie zur Perlenschnur deutlich wird, die rechts unter den über die Schwelle gelegten Kleidern sichtbar wird und die über jene herabhängt, wobei alle diese Elemente jedoch nur in der Unterzeichnung angelegt sind und in der Ausführung weggelassen wurden (Abb. 6). Somit würden sich die Aussenseite und die beiden Innenseiten der Seitenflügel sehr wohl auf die Mitteltafel beziehen, jedoch nicht in der Art einer Weiterführung der Aufzählung der Todsünden, sondern als Gegenpositionen, die kontrapunktisch gesetzt dem Betrachter den Kontrast zwischen den Todsünden – oder einigen davon – und einem geregelten, gottesfürchtigen Leben umso drastischer vor Augen führen.

Angst, Terror und Schrecken in der Höllenwelt

Die Angst in der Bilderwelt Boschs haben wir anhand der Innenseite des rechten Flügels des *Landstreicher-Triptychons* kennengelernt. Denn dies und nicht weniger signalisiert der Blick des Sterbenden auf den eintretenden Tod. Suchen wir nach Terror und Schrecken im Bosch'schen Universum, so finden wir diese auf den vier Tafeln der *Vision des Jenseits* (um 1505–1515), von denen bekannt ist, dass sie um 1520 einen der Wohnräume des Kardinals Domenico Grimani in Venedig schmückten (Abb. 7–10).⁵⁴ In der Mitte des 16. Jahrhunderts wechselten die Tafeln in den Dogenpalast. Die vier Tafeln waren ursprünglich

54 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 308; M. Ilsink, J. Koldeweij; Jérôme Bosch. *Visions de génie*, 174.

einzelnen gerahmt, doch wozu diese dienten, ist nicht bekannt. Bei einer horizontalen Anordnung kommen die beiden Tafeln *Der Weg zum Himmel* mit *Das irdische Paradies* und *Die Aufnahme der Seligen in den Himmel* auf die linke Seite, während rechts die beiden Tafeln mit dem *Weg zur Hölle* angeordnet sind.⁵⁵ Uns interessieren besonders die beiden Tafeln der rechten Seite, *Der Fall der Verdammten* und *Der Fluss zur Hölle*.

Wollen wir diese beiden Tafeln mit biblischen Themen in Verbindung bringen, so bieten sich für den Höllensturz zwei Stellen aus der Johannesoffenbarung an. Die erste Stelle möchte ich mit der Tafel *Der Fall der Verdammten* in Verbindung bringen. Dazu heisst es im Bosch-Katalog:

Auch das Meer hatte seine Toten herausgegeben, und der Tod und die Totenwelt hatten ihre Toten freigelassen. Alle empfingen das Urteil, das ihren Taten entsprach. Der Tod und die Totenwelt wurden in den See von Feuer geworfen. Dieser See von Feuer ist der zweite Tod. Jeder, dessen Name nicht im Buch des Lebens stand, wurde in den See von Feuer geworfen.⁵⁶

In Boschs Darstellung *Der Fall der Verdammten* erscheinen diese Toten im freien Fall, menschliche Wesen durchmischt mit teuflischen Gestalten, auf die unten ein roter See von Feuer wartet.

Zu der zweiten Tafel, *Der Fluss zur Hölle*, kann eine weitere Stelle aus der Johannesoffenbarung genannt werden:

Der Himmel verschwand wie eine Buchrolle, die man zusammenrollt. Weder Berg noch Insel bleiben an ihrem Platz. Alle Menschen versteckten sich in den Höhlen und zwischen den Felsen der Berge. [...] Sie riefen den Bergen und Felsen zu: Fallt auf uns und verbergt uns vor dem Zorn des Lammes und vor dem Blick dessen, der auf dem Thron sitzt! Der Tag, an dem sie abrechnen, ist gekommen. Wer kann da bestehen?⁵⁷

55 Hieronymus Bosch – Catalogue raisonné, 308–309.

56 Off 20,13–15.

57 Off 6,14–17.



- (7) Hieronymus Bosch, *Visionen des Jenseits: Der Weg zur Hölle: Der Fall der Verdammten*, um 1505–1510, Öl auf Eichenholztafel, 88,8 × 39,6 cm, Museo di Palazzo Grimani, Venedig. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).
- (8) Hieronymus Bosch, *Visionen des Jenseits: Der Weg zur Hölle: Der Fluss zur Hölle*, um 1505–1510, Öl auf Eichenholztafel, 88,8 × 39,6 cm, Museo di Palazzo Grimani, Venedig. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).



- (9) Hieronymus Bosch, *Visionen des Jenseits: Der Weg zum Himmel: Das irdische Paradies*, um 1505–1515, Öl auf Eichenholztafel, 88,5×39,8 cm, Museo di Palazzo Grimani, Venedig. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).
- (10) Hieronymus Bosch, *Visionen des Jenseits: Der Weg zum Himmel: Die Aufnahme der Seligen in den Himmel*, um 1505–1515, Öl auf Eichenholztafel, 88,8×39,9 cm, Museo di Palazzo Grimani, Venedig. © Bosch Research and Conservation Project (Fotografie: Rik Klein Gotink; Bildbearbeitung: Robert G. Erdmann).

Auf der Tafel *Der Fluss zur Hölle* sind menschliche und teuflische Wesen zu erkennen, wobei die menschlichen in einer Felslandschaft Schutz suchen, doch von den Teufeln drangsaliert werden.

Die beiden Tafeln *Der Weg zur Hölle* sind vom Maler sehr dunkel gehalten. Auf der Tafel *Der Fluss zur Hölle*, aber auch auf derjenigen mit dem *Fall der Verdammten* wird die Unwirtlichkeit durch unter Steinen aufblitzenden Feuerstrahlen verstärkt, ein grün-teuflisches Wesen packt einen Verdammten am Hinterteil. Auch am Höllenfluss wird ein Verzweifelter vom grünen Teufel gepackt. Er hat den linken Arm auf das Knie gestützt und den Kopf in die linke Hand gelegt, eine Bildformel, mit der Bosch dem Betrachter die Verzweiflung des Verdammten kommuniziert. Was wir sehen, ist der blanke Terror der Hölle, die Verzweiflung über die Unabänderlichkeit des Schicksals und die Bewussterwerden der ewigen Verdammnis.

Doch ist Bosch – dies auch im Rückblick auf die Tafel *Der Tod und der Geizige* – nicht nur ein pessimistischer Moralist. Gerade in den vier Tafeln der *Visionen vom Jenseits* bietet er dem Betrachter eine Alternative zu den Höllenvisionen an und zeigt ihm simultan auch das Gegenstück, die zwei Tafeln *Der Weg zum Himmel*. Diese himmlische Vision des Jenseits, in der er den Paradiesgarten wie eine Vorstufe zur wahren Glückseligkeit erscheinen lässt, schildert den Eintritt ins Jenseits und in die Helle des göttlichen Lichts.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass, wie sehr auch Bosch uns Bildwelten anbietet, die phantastisch, grotesk, skurril, narrisch, abartig, irreal, unwahrscheinlich und damit auch angsteinflößend und erschreckend erscheinen können, er sich immer auch auf eine Realität zurückbesann, die wir als seinen gelebten und erlebten Erfahrungshorizont bezeichnen können – einen Erfahrungshorizont, der für ihn als gläubigen Menschen auch die Schilderungen in der Bibel miteinschloss.